Petrarca en la lírica catalana medieval

Anton M. Espadaler
Universitat de Barcelona
aespadaler@ub.edu

Resumen

El artículo analiza la presencia de Petrarca en la lírica catalana medieval, que se detecta en fecha notablemente temprana. Los poetas catalanes parecen interesados en aquellos textos que se ajustan con mayor facilidad a la tradición autóctona. Se sugiere la cancillería y círculos afines como principal centro difusor de los *RVF* y de los *Triumphi*, que no tardan en ser leídos como un complemento de su obra filosófica y moral.

Palabras clave: Petrarca; lírica catalana siglos xiv-xv; Pere de Queralt; Jordi de Sant Jordi; Ausiàs March; Pere Torroella.

Abstract. *Petrarch in medieval catalan lyric poetry*

The paper analyses the presence of Petrarch in medieval catalan lyric poetry, which can be found in remarkably early dates. Catalan poets seem to be interested in texts that closely fit the autochthonous tradition. The Chancellery and its related circle are suggested as the foremost spreading centres of *RVF* and the *Triumphi*, which do not take a long time to be understood as a complement of his philosophical and moral work.

Keywords: Petrarch; Medieval Catalan Lyric; Pere de Queralt; Jordi de Sant Jordi; Ausiàs March; Pere Torroella.

ISSN 1135-9730 (paper), ISSN 2014-8828 (digital)

VISIT…

El 31 de agosto de 1488 se convocó en Valencia un certamen en honor de san Cristóbal, y para estimular la participación es probable que fuera el poeta Jaume Gassull[1] quien se hizo cargo de redactar un «libell» [cartel] llamando a los elocuentes a alabar al santo con palabras de semejante estilo:[2]

> Veniu, veniu, virgilis y petrarques,
> veniu ensemps tan elegants poetes…

La fecha es ciertamente tardía y en una dinámica de concurso en la que se destila una sensibilidad muy cercana a la de los festivales de la Gaya Ciencia,[3] la unión de Virgilio y Petrarca y la equiparación de los versificadores a la aún novedosa categoría de poeta[4] que no había desbancado a la tradicional de trovador, y única en el incunable que contiene las obras de los concursantes, sólo permite apreciar que el nombre de Petrarca se relacionaba con el autor de obras de carácter moral y filosófico, lo que iba de conformidad con su imagen de poeta laureado, que además le convertía en un virtuoso en el arte de la versificación.[5] Esa doble reputación le acompañaba desde sus primeras presencias en la literatura catalana hacía ya algo más de un siglo, tiempo en el que su figura se habría divulgado en círculos curiales y afines.

Un siglo atrás, en 1386 o 1387, Pere Des-Pont, entonces escribano del rey, informaba a Lluís Carbonell, secretario del obispo de Gerona, de la personalidad de un escritor para él desconocido y por quien había preguntado: «Ad ea que de Francisco Petrarcha queritis, respondeo vobis quod fuit digne laureatus poeta et maximam habet reputacionem, hicque multorum librorum volumina compilavit, et inter ceteros reputo meliorem librum *Rerum senilium* et librum *De vita solitaria*».[6] A esta primera mención de Petrarca en Cataluña

1. Antoni Ferrando, *Els certàmens poètics valencians*, Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1983, p. 564.
2. Ibídem, p. 593.
3. «Vist, donchs, de tots lo rim, la pausa, / los replicats, / los frens, los vicis, los hiats, / y·ls equivochs / y·l baix estil y·ls aspres tochs, / pelets hi pèls, / endrets, envesos y repèls, / hi fantasies, / invencions, camins y vies / de gran sciència, / pronunciam nostra sentència» (Ferrando, *Els certàmens*…, cit., p. 632, vv. 274-284).
4. Martí de Riquer, *Història de la Literatura Catalana*, Barcelona: Ariel, 1964, vol. III, p. 378.
5. No debe ser ajena a esta percepción que los jueces encarecieran el trabajo de los concurrentes augurándoles obtener «dignes corones/ de laureats» (Ferrando, *Els certàmens*…, cit., p. 622). Por otro lado, si la palabra 'triunfo' no es inocua, como subrayaba Farinelli (Arturo Farinelli, *Italia e Spagna*, Turín: Fratelli Bocca, 1929, vol. I, p. 43) —ponderando incluso los *Triunphes de Nostra Dona* con que Jaume d'Olesa concurrió en 1486 al certamen en «llaors de la Verge Maria» (Ferrando, *Els certàmens*…, cit., p. 371-377)—, su aparición en un par de poemas, nos remitiría, grosso modo, al Petrarca que más manejaron los líricos medievales. No hay ningún rastro de Petrarca en las obras «a llaor del benaventurat lo senyor sant Cristòfol». Por otra parte, no está de más recordar que el vencedor, Lluís Ruiz, se defendía de las acusaciones de plagio formuladas por el concursante Pere d'Anyó con un «vós no vullau/ ésser un Dant» (Ibídem, p. 642).
6. Francisco Rico, «Petrarca y el "humanismo catalán"», en *Actes del sisè Col·loqui Internacional*

se añadiría uno o dos años más tarde la que Bernat Metge, que coincidió en la cancillería con Pere Des-Pont,[7] incluyó en la dedicatoria a Isabel de Guimerà de su *Valter e Griselda*, adaptación del relato con que se cierra el *Decameron* a partir del *De insigni obedientia et fide uxoris* contenido en las *Seniles*, y de una versión de Philippe de Mézières algo anterior como ha demostrado Lluís Cabré.[8] En su justificación inicial, Metge da a entender cuál era el lugar que Petrarca ocupaba: «A mi, ensercant entre·ls libras dels philòsoffs e poetas alguna cosa ab la qual pogués complaura a las donas virtuosas, occorrech l'altra dia una istòria la qual recita Patrarcha, poeta laureat, en les obres del qual yo he singular affecció».[9] Si Des-Pont y Carbonell se mueven en parámetros plenamente medievales, «en un mundo despreciado por Petrarca»,[10] Metge revela poseer una mentalidad distinta. Stefano M. Cingolani ha llamado la atención sobre el hecho que los «philòsoffs e poetas» aquí aludidos coinciden con los alegados en *Lo somni* precisamente por la presencia de Petrarca, y, por consiguiente, incluyen «pensadors i escriptors ja clàssics i no exclusivament medievals».[11] Pere Des-Pont había estado en la corte de Carlos III, duque de Durazzo y rey de Nápoles y de Hungría, donde es posible que conociera la leyenda que atribuía la redacción del *De vita* en Nocera, «Salernitane diocesis», y, sospecha Riquer que es verosímil, dado el trabajo de ambos en la cancillería, que Des-Pont diera a conocer las obras de que habla a Metge. Sin embargo, la primera noticia de un interés fehaciente por el toscano no proviene de Italia sino de Aviñón y nos conduce a la temprana fecha de 1377, cuando un estudiante de Derecho canónico, destinado a una próspera carrera eclesiástica, Guillem de Coll de Canes, efectuó una copia del *De vita solitaria*.[12] Y en Aviñón sería donde con alta probabilidad Metge conoció el *Secretum* durante el período que duró la misión que lo llevó a realizar diversas gestiones en la curia papal entre febrero y abril de 1395.

Aviñón y Nápoles, ligados ambos centros a la biografía de Petrarca, aparecen como los primeros focos de irradiación de sus obras, las cuales alcanzan a círculos de intelectuales inquietos, ya sea en la cancillería o en ámbito eclesiástico. Sin embargo, no debió tardar mucho en llegar a las más selectas bibliotecas. Una expansión sin duda minoritaria y excepcional en esos tiempos, que podría ser representada por el ciudadano barcelonés Jaume Oliver, quien,

---

de Llengua i literatura Catalanes, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1983, pp. 257-291; 269.

7. Martí de Riquer, «Prólogo a las *Obras de Bernat Metge*», Barcelona: Biblioteca de Autores Barceloneses, Universidad de Barcelona, 1959, p. 50, nota 6.
8. Lluís Cabré, «Petrarch's *Griseldis* from Philippe de Mézières to Bernat Metge», en *Fourteenth-Century Classicism: Petrarch and Bernat Metge*», Londres-Turín: Warburg Institut-Nino Aragno, 2012, pp. 29-42.
9. Martí de Riquer, *Obras de Bernat Metge*, cit., p. 118.
10. Rico, «Petrarca y el «humanismo catalán», cit., p. 271.
11. Stefano M. Cingolani, *El somni d'una cultura. «Lo somni» de Bernat Metge*, Barcelona: Quaderns Crema, 2002, p. 132.
12. Rico, «Petrarca y el «humanismo catalán», cit., p. 270, nota 23.

según un documento fechado el 8 de julio de 1400, legó en dote a su hija Agnès algunas obras de Petrarca junto con otras de Boccaccio, Boecio, Cicerón, Juvenal o el *De vetula*, que tradujo Bernat Metge atribuyéndola a Ovidio.[13] Todo ello nos conduce al Petrarca escritor latino, como dando la razón desde el primer instante, a su partición en dos, o, para decirlo gráficamente con Alan Deyermond, como si se tratara de «two authors sharing a name».[14]

Aunque tal vez eso fuese más aparente que real, y quienes se interesaron por Petrarca en calidad de «philòsof e poeta» conocieron al mismo tiempo que también era el autor de unos poemas «dulces y sutiles», para decirlo con el *De vulgari*, que, como quería su autor, eran el resultado brillante pero menor de su actividad intelectual. Es difícil creer que en Aviñón la mención de su figura no fuera acompañada por la historia sentimental que dio pie a los *Rerum Vulgarium Fragmenta*, aunque tal vez la anécdota no contribuyera a clarificar las cosas.[15] En mi opinión, quienes, como Metge, frecuentaban en la distinguida soledad de su «diversori» al Petrarca que situaban al lado de Séneca o Cicerón, pudieron perfectamente recibir, como añadidura —como *torna*, diríamos en catalán—, muestras de su poesía. Tal vez algunos de los *Triumphi* o sonetos sueltos, sin posibilidad de captar los *Rvf* como libro sólidamente estructurado, en los que, en un primer momento, esos lectores vieron que adquirían un aire relativamente nuevo, o al menos que eran presentadas de forma distinta y con un lenguaje depurado, materias ya tratadas en la tradición propia. Con todo, no debería descartarse que esta primera divulgación del poeta en lengua vulgar se produjera por medio de alguna antología que lo agrupara con Dante y otros poetas itálicos y procediera de Sicilia.[16]

No ha de ser ajena a esos ambientes la actividad de los artistas que organizaban los espectáculos de las recepciones reales. En este aspecto, Francesc Massip ha considerado como una muestra de una muy temprana presencia de Petrarca en la Corona de Aragón el *Triunfo de Amor* representado en ocasión

13. Josep M. Madurell i Marimon, *Manuscrits en català anteriors a la impremta (1321-1474)*, Barcelona: Associació Nacional de Bibliotecaris, Arxivers i Arqueòlegs, 1974, p. 29.
14. Alan Deyermond, «The double Petrarchism of Medieval Spain», *Journal of the Institute of Romance Studies*, 1, 1992, pp. 69-85; p. 69.
15. Es posible que a finales del siglo xiv la anécdota amorosa de Petrarca no fuese interpretada de forma sustancialmente distinta de como se presentaban este tipo de historias en las *vidas* trovadorescas. A finales del xv, en cambio, la historia sentimental de Laura y Petrarca era vista a través de un inequívoco filtro moralizador. Francesc Alegre, mercader que estuvo tiempo en Italia, traductor de Ovidio y Leonardo Bruni, escribió en su *Somni*, que en él reconoció a Petrarca «no perquè vist lo hagués jamés, mes per les passions que raonava recitant la peleia de Amor i de Laura, de què era informat per lo primer triümfo dels seus cinc excel·lents». Arseni Pacheco, *Novel·letes sentimentals dels segles XIV i XV*, Barcelona: Edicions 62, Antologia catalana, p. 90.
16. Teniendo en cuenta la importancia de la isla en la política catalanoaragonesa desde finales del siglo xiii no es de extrañar que sus poetas ejercieran alguna influencia en los líricos catalanes, que Aniello Fratta ha detectado particularmente en los de la generación anterior a Ausiàs March: «Jordi de Sant Jordi e i Siciliani», *Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani*, 17, 1992, pp. 7-21.

de la entrada en Barcelona de Martín el Humano en 1397; el *Triunfo de la Fama* en la entrada del mismo monarca en valencia en 1402, y el *Triunfo de la Muerte* desplegado en Barcelona en 1412 en honor de Fernando de Antequera[17].

Otra cosa es, naturalmente, quién utilizó al Petrarca poeta vulgar y cómo lo hizo. La división inicial se hallaba en Petrarca y se derivaba de la jerarquización temática y lingüística a que somete su obra, pero la más determinante se encontraba en quienes podían sacar provecho de su lectura. Es incuestionable que entre el mundo de un Metge y el de un poeta cortés hay un abismo vertiginoso. La poesía catalana en estos años vivía en pleno apogeo de la influencia francesa, que con su renovación musical y poniendo de moda géneros como la balada y el lay lírico se ajustaba sin estridencias a la herencia trovadoresca. El edificio era tan compacto que difícilmente podía verse alterado, y menos aún por un escritor leído a fragmentos, conocido al mismo tiempo que sus inmediatos predecesores del *dolce stil novo* y que el Dante lírico, cuyas diferencias les debieron resultar imposibles de distinguir, y del que sólo cabía, en principio, un uso a menudo epidérmico. En cualquier caso, aquel en el que tales novedades confluían con el fondo trovadoresco común. Si Cino da Pistoia alardeaba ante Onesto da Bologna de que los nuevos poetas «senza esempio di fera o di nave/ parliam sovente» —vale decir desprendiéndose a conciencia de un preciso sistema expresivo— convendrá reconocer que no podían decir lo mismo ni Gilabert de Próixita, ni Andreu Febrer, ni Jordi de Sant Jordi ni siquiera el primer Ausiàs March. Eso sin contar con que ante uno y otros la reacción de los trovadores catalanes no debió ser muy diferente al lamento de Bonagiunta Orbicciani frente al exceso de «sottigliansa» de Guinizzelli y compañía. Tampoco de ellos era esperable que se mostraran dispuestos a cambiar «la mainera/ de li plagenti ditti de l'amore/ de la forma dell'esser là dov'era»… y a «traier canson per forsa di scrittura», «ancor che'l senno vegna da Bologna».[18] O precisamente por eso, porque entre Bolonia y la gentileza de que hicieron gala Juan I —que además era «tot francès», como le definió su cuñada la reina María— y sus cortesanos la distancia no era fácilmente superable. Por otro lado, nadie imitó sus canciones —lo hizo Benet Garret, pero en italiano— y tuvieron que pasar muchos años antes de que alguien se lanzara a componer un soneto.

Pero a pesar de todo, la temprana atención de los líricos catalanes a la poesía que se hacía en Italia no deja de ser una rareza en el panorama europeo. Costanzo Di Girolamo ha recordado que Petrarca no fue un modelo ni tan solo en Italia hasta la segunda mitad del siglo xv, cuando no a partir de los años finales del mismo siglo.[19] Por otra parte, es evidente que nunca pudieron percibir con claridad qué representaba el *Canzionere*, pues, como el mismo Di

17. Francesc Massip, «Pompa cívica y ceremonia regia en la corona de Aragón a fines del Medioevo», *Cuadernos del CEMyR*, 17, 2009, p. 191-219.
18. *Poeti del Duecento*, ed. al cuidado de G. Contini, Milán-Nápoles: Riccardo Ricciardi Editore, 1960, p. 481.
19. Costanzo Di Girolamo, *Pagine del Canzoniere*, Nápoles: Nicola Libero, 1996, p. 21.

Girolamo apunta a propósito del marqués de Santillana que lo describe como autor de «muchos sonetos»,[20] se les escapó su fundamental carácter narrativo y el sentido de su sólida organización. La impresión que produce la presencia de Petrarca en los poetas catalanes de los siglos XIV y XV es que lo leyeron en antologías no muy extensas —como da a entender el manuscrito de la Seu d'Urgell que contiene una selección de los *Rvf* y de los *Triumphi* elaborado por un clérigo entrada la segunda mitad del siglo XV—,[21] lo que explicaría la repetida aparición de determinados poemas.

Cierto es que las relaciones con Italia, y en particular con el reino de Nápoles, después que Alfonso el Magnánimo instalara allí su residencia en 1443 fueron constantes,[22] y dejaron su huella en los poetas que frecuentaron la corte, pero también lo es que nunca se produjo un giro decisivo en favor de la nueva estética. Por un lado, se interpuso Ausiàs March. Por otro, hay que contar con que Nápoles tampoco era en los años centrales del siglo XV un centro en el que podía percibirse a Petrarca en toda su plenitud. Como ha explicado Santagata «il petrarchismo rinasce a Napoli nella seconda metà del secolo privo di una tradizione che in qualche modo lo radichi nell'*humus* culturale indigeno. Esso è quindi un fenomeno originato e sorretto da stimoli culturali 'esterni': toscani, o più genericamente 'extraregionali', per quanto concerne i modelli letterari specifici; 'cortigiani', per quanto attiene alle strutture socio-politiche a cui è legato».[23]

Comoquiera que sea, nada se opone a pensar que las primeras lecturas del Petrarca poeta en vulgar no tienen por qué haberse producido en fechas mucho más tardías a las que se constatan respecto a su obra latina. Cuando Bernat Metge declara en la dedicatoria a su traducción del *Griseldis* que «he singular afecció» a las obras de Petrarca, no hay ningún motivo para excluir de tal predilección a la poesía en italiano, cuya «sottigliansa» no podía incomodar a un intelectual, por más que Metge marque distancias con los líricos y afirme con irónica displicencia que «ignorant suy del stil/ dels trobadors del saber gay» (*Libre de Fortuna e Prudència*).[24] De hecho es un contemporáneo suyo,

20. Ibídem, p. 40.
21. Josep M. Vidal, «Manuscrit urgellès desconegut del *Canzoniere* i *I Trionfi* de Petrarca i fragment de poesia catalana», *Anuario de Filología*, 8, 1982, p. 405-432.
22. Giuseppe Tavani, *Per una historia de la cultura catalana medieval*, Barcelona: Curial, 1966, p. 143
23. Marco Santagata, *La lirica aragonese*, Padua: Editrice Antenore, 1979, p. 94-95.
24. Bernat Metge, *Llibre de Fortuna i Prudència*, ed. de Lluís Cabré, Barcelona: ENC, Barcino, 2010, p. 24-25. Algo más tarde, bien es verdad que ya en 1450, el mallorquín Ferran Valentí, al prologar su versión de las *Paradoxa* de Cicerón, establecía una relación de complementariedad entre la obra en latín y la obra en vulgar, y ensalzando el esfuerzo divulgador de las tres coronas al usar el italiano —«per ensenyar e erudir lo vulgo e popular»-, a propósito de Petrarca escribía: «Mira lo gran poeta laureat com ha volgut moralitzar en la vila de Arca no pas en lengua latina, más materna e vulgar». Josep M. Morató, *Ferran Valentí. Traducció de les «Paradoxa» de Ciceró*, Barcelona: Biblioteca Catalana d'Obres Antigues, 1959, p. 38. Sobre la defensa del vulgar y su relación con su admirado maestro, Leonardo Bruni, cfr. Lola Badia, «La legitimació del discurs literari en vulgar segons Ferran Valentí», en Lola

Pere de Queralt (m. 1408), copero del rey Juan I y consejero y camarlengo de Martín I el Humano, de los primeros en exhibir el conocimiento de un poema de Petrarca. La naturaleza de la composición, sin embargo, nos muestra los límites de esa lectura. El poema de Pere de Queralt es un *maldit* doblado de *comiat*, o sea un subgénero derivado de la *mala canso* de los trovadores,[25] y en principio poco relacionable con la poética petrarquesca, en el que acusa a quien figura que debió ser una amiga muy íntima de haberle sido reiteradamente infiel: «en un jorn mudavets tres aymans». El *maldit* se presenta como una inversión del famoso soneto en que celebra la suerte de haber conocido a Laura y las consecuencias poéticas de ese encuentro. Y así, donde Petrarca había escrito (*Rvf.* 61, 1-4):[26]

> Benedetto sia'l giorno, e'l mese, e l'anno,
> e la stagione, e'l tempo, et l'ora, e'l punto,
> e'l bel paese, e'l loco ov'io fui giunto
> da duo begli occhi che legato m'ànno.

Pere de Queralt le da la vuelta[27]:

> Sens pus tardar me ve de vos partir,
> Na fals'amor, pus que vey la falsia
> de vostre cor fals, ple de tritxeria,
> qui tot lo mon vol en color tenir;
> d'on heu maldich lo jorn, e·l punt e l'ora
> qui·n hay a vos mon cor abandonat

Los contactos no se limitan a este aspecto. En mi opinión, no debe dejarse de lado que Petrarca se felicita también por la literatura que ha provocado tan feliz circunstancia (vv. 12-13):

> et benedette sian tutte le carte
> ov'io fama l'acquisto

Esa idea, en efecto, no es ajena a Pere de Queralt, quien en su particular vituperio la transforma en una suprema grosería (vv. 21-24):

> Per qu'eu me'n call e dich-vos que prou basta
> nostr'amistat, e no pensets d'uymay
> eu cant per vos canço, dança ne lay
> pus de tal tros havets fayta rabasta.

Badia & Albert Soler (eds.), *Intel·lectuals i escriptors a la baixa edat mitjana*, Barcelona: Curial/Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994, p. 161-184.

25. Robert Archer e Isabel de Riquer, *Contra las mujeres: poemas medievales de rechazo y vituperio*, Barcelona: Quaderns Crema, 1998.
26. Francesco Petrarca, *Canzoniere*, ed. de M. Santagata, Milán: Arnoldo Mondadori, 1996.
27. Martín de Riquer, «Miscelánea de poesía catalana medieval», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 26, 1954-1956, p. 151-185.

Hay que entender por *tros* el papel que contenía los poemas que había dedicado a su amiga casquivana, en los que se destaca el culto a la moda francesa —lay—, tan propio de esos años, y que equivale a «le carte» con los textos en honor de Laura. El peso de la lírica francesa durante este período hace creíble la sugerencia de Jaume Torró en el sentido que Pere de Queralt podría haber tenido en cuenta la balada de Guillaume de Machaut *Je maudi l'heure et le temps et le jour*,[28] que es una réplica a *Benedetto sia'l giorno*. En cuanto a «rabasta» vale la pena reproducir la nota de Riquer: «en castellano 'baticola' o 'grupera', es la correa sujeta a la silla o a la albardilla que pasa por debajo de la cola de la caballería. Con esta singular imagen el poeta elegantiza aparentemente la sucia y ordinaria metáfora tan viva en el lenguaje actual».[29] La inversión es, pues, total y de una innegable brusquedad. Con todo, se impone aceptar que su autor contaba con un círculo de lectores en el que las implicaciones literarias de su juego podían ser fácilmente apreciables, por lo que hay que dar por descontado que el soneto no sólo debía ser conocido, y con él otros poemas de los *RVF*, sino que era percibido como modelo en su temática.

Por esos mismos años escribía Melcior de Gualbes (m. 1415), barcelonés, «tallador» del rey Juan I, miembro de una importante familia de mercaderes y juristas. De él se conservan dos canciones y una «esparsa» de atribución segura,[30] en las que se acumulan detalles itálicos, demostrando una correcta asimilación del lenguaje de los *stilnovisti* —da la impresión que su *cor gentil* late al mismo o parecido compás—, y una cierta idea de Dante, alguno de cuyos estilemas reproduce, servidos sin embargo en un molde fiel a la herencia trovadoresca. Es destacable que estos rasgos se produzcan al retratar la figura de una dama, que a pesar de distinguirse por ser «plena d'umil e benigna manera» (I, 38) se comporta con una altivez y una dureza extrema —«e com me pot manassar e fer batre» (*Pus me suy mes en l'amorosa questa* I,12)—, conforme a su «cor dur» (*Molt m'es plasens, belha, com senyorega* II, 40). La atención a lo itálico alcanza a Petrarca, como ya señalara Martín de Riquer. Así, al comentar el motivo de la mirada (I, 25-28):

> En far honors e plasers es avista
> generalmen a tota creatura,
> e·z ab humil e suzau guardadura
> cor e voler de tota fres conquista.

advirtió un eco del soneto *Come'l candido pie` per l'erba fresca* (*Rvf* 165, 9-11):

28. Jaume Torró, «La poesia cortesana», en *Història de la Literatura Catalana. Literatura Medieval (II)*, Barcelona: Enciclopèdia Catalana/Editorial Barcino/Ajuntament de Barcelona, 2014, p. 261-352; p. 302.
29. *Ibidem*, p. 159.
30. Anna Alberni, a partir de argumentos codicológicos y estilísticos, le atribuye una canción conservada fragmentariamente en el cancionero Vega-Aguiló, *Palays d'onor* (Anna Alberni, «El cançoner Vega-Aguiló: una proposta de reconstrucció codicològica», en *Literatura i cultura a la Corona d'Aragó (s. XIII-XV)*, ed. Lola Badia, Miriam Cabré y Sadurní Martí, Barcelona: Curial/PAM, 2002, p. 151-171; p. 157-171).

Et co l'andar et col soave sguardo
s'accordan le dolcissime parole
e l'atto mansueto, humile et tardo.

Italia, una referencia activa en el mundo político y comercial de la Corona de Aragón sobre todo después de que Pedro el Grande ocupara el trono de Sicilia, pasa a formar parte de la biografía de los poetas de la generación inmediatamente posterior. Con la diferencia de que allí donde a finales del siglo XIII el trovador y gramático Jofre de Foixà sólo alcanzaba a reconocer en el siciliano una lengua de poesía digna de ser sumada al francés, al provenzal y al gallego[31] un poeta como Andreu Febrer será capaz de abrirse a las transformaciones que se hacían patentes en la *Vita nuova*, en el Dante *dolce* y muy particularmente en el de las *petrose*.[32] Febrer —natural de Vic, de origen menestral, que entró muy joven en la escribanía de Juan I y murió en Sicilia en 1444, ya caballero, habiendo desempeñado siempre funciones de confianza cerca de los reyes de Aragón y Sicilia— dio una prueba irrefutable de lo productivo de ese contacto al traducir, ya en la madurez y con notable acierto, la *Divina comedia*: «no menguando punto en la orden del metrificar e consonar», como anotó el marqués de Santillana.

De acuerdo con el colofón del único manuscrito que la ha transmitido, conservado en la biblioteca de El Escorial, la traducción se terminó en Barcelona el 1 de agosto de 1429.[33] Atrás quedaba la práctica de una poesía cortesana, concluida como muy tarde hacia 1400, en la que se funde lo mejor de la tradición del *trobar ric* (Arnaut Daniel, Raimbaut d'Aurenga), una sólida base autóctona (Cerverí de Girona), con las novedades formales venidas de Francia (sobre la figura preeminente de Guillaume de Machaut), más el citado aporte itálico, que se recoge en el breve, variado, vibrante y culto cancionero de quien parece postularse también como un excelente *fabbro*. Son quince composiciones, dedicado con alta probabilidad a la reina María de Sicilia, esposa de Martín el Joven, a cuya corte se incorporó en 1398 como camarero. El recuerdo del *Canzoniere* es leve y no siempre nítido —«car ami vós e mi maseix asir»[34]: «et ò in odio me stesso, et amo altrui» (134) podría constar como excepción, no sin dejar de recordar que se trata de un poema del que

31. John H. Marshall, *The «Razos de trobar» ans associatyed Texts*, Londres: Oxford University Press, 1972, p. 64.
32. Costanzo Di Girolamo, «La versification catalane médiévale entre innovation et conservation de ses modèles occitans», *Revue des Langues Romanes*, 107, 2003, p. 41-72; p. 53-57.
33. Cfr. Dant Alighieri, *Divina Comèdia. Versió catalana d'Andreu Febrer*, ed. de A. Gallina, Barcelona: ENC, Barcino, 1974, p. 37 y Raquel Parera, «La versió d'Andreu Febrer de la *Commedia* de Dante. Recursos del traductor», en *Translatar i transferir*, ed. Anna Alberni, Lola Badia y Lluís Cabré, Santa Coloma de Queralt: Edèndum/URV, 2010, p. 161-178; p. 162.
34. Andreu Febrer, *Poesies*, a cura de Martí de Riquer, Barcelona: ENC, 1951, IV, 11. El mismo Riquer advierte que «la semblança no indica necessàriament dependència», *Ibid.*, p. 56.

supo sacar mayor partido Jordi de Sant Jordi—.[35] Torró ha propuesto una lectura petrarquesca de estos versos (*Are·m platz bé com l'afan e·l martire* XIII, vv. 61-65):[36]

> Loindan·amor, tan m'er
> ffort e sobrer
> vostr·ulh guerrer,
> que pus que·l vi m'àn en grieu dol pausat,
> per qu·yeu los fuig, mas no·l suy scapat.

En esa tornada, que incluye un *senhal* que recuerda inevitablemente a Jaufre Rudel, en un género de origen francés, el lay, Febrer acoplaría el motivo del esplendor de los ojos guerreros perfilado en Petrarca (*Rvf.* 107, vv. 1-5):

> Non veggio ove scampar mi possa omai:
> sì lunga guerra i begli occhi mi fanno,
> ch'i' temo, lasso, no'l soverchio affanno
> distruga'l cor che triegua non à mai.
> Fuggir vorrei: ma gli amorosi rai […].

En los años en que Febrer abandonaba su dedicación a la poesía se sitúa la obra del jurista y ciudadano de Montblanc Llorenç Mallol, de cuya ciudad fue nombrado *batlle* en 1416,[37] y de quien se conservan dos composiciones. Una es de carácter religioso, y en ella imita procedimientos de Febrer. La otra es un *escondit*[38], o sea un poema de excusación, en el que se defiende convocando sobre sí todos los males imaginables si es cierto el infundio que propagan los *lauzengiers* diciendo que presume de ser amado por una dama que responde al *senhal* de «Mon rich tesaur». Mallol tiene muy en cuenta los recursos que le ofrece el poema de Bertran de Born *Eu m'escondisc, dompna, que mal non mier* [39] —la imagen del halcón, los juegos de mesa, la expulsión violenta de la corte…—, pero ofrece la particularidad de empezar todas las estrofas, a partir de la tercera, con el sintagma *Si·u diguí may*, lo que nos conduce al *S'i'l dissi mai* de Petrarca (*Rvf.* 206), con quien coincide en algunas ideas como que la dama se le vuelva esquiva, la condena a la soledad deseando abandonar el mundo, la imagen de la nave, o la idea de morir «ins carç escur», que correspondería al siniestro lugar en el que encerrado —«chiuso in fosca cella» (v. 33)— estaría dispuesto a esperar la muerte.

35. Lluís Cabré y Jaume Torró, «La poesia d'Andreu Febrer: el trobar ric i el Dante líric», *Medioevo Romanzo*, 2015, en prensa.
36. Jaume Torró, «La poesia cortesana», cit., p. 287.
37. Jaume Torró, *El Cançoner de Saragossa*, en *Translatar i transferir*, cit., p. 379-423; p. 391 n. 26.
38. Véase Martín de Riquer, «El *escondit* provenzal y su pervivencia en la lírica catalana», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 24, 1951-1952, p. 201-224.
39. Gérard Gouiran, *Le seigneur-troubadour d'Hautefort. L'oeuvre de Bertran de Born*, Aix-en-Provence: Université de Provence, 1987, 6, p. 63-71.

El *escondit* de Llorenç Mallol es evocado en una *dança e scondit* del poeta que mejor representa el quehacer lírico en la corte valenciana de Alfonso el Magnánimo, Jordi de Sant Jordi (139?-1424). Los 18 poemas que componen su cancionero nos ponen en contacto con un autor en la línea de Andreu Febrer, o sea un manierista abierto a algunas filigranas experimentales, aunque de distinto cuño. Jordi de Sant Jordi, que en opinión de Íñigo López de Mendoza fue «músico exçellente», congrega una parte considerable de la tradición originada en Occitania, hasta el punto que Costanzo Di Girolamo ha podido escribir que es «l'ultimo erede dei trovatori».[40] Un poema sobre todos los demás llamó la atención del marqués de Santillana —y de algunos contemporáneos[41]—, la «cançión de oppósitos que comiença» *Tots jorns aprench e desaprench ensemps*, un texto heredero del *devinalh*, por lo que no sorprende el recuerdo de Giraut de Bornelh, al que se añaden, sin embargo, fundamentales citas del soneto *Pace non trovo, et non ò da far guerra* (*Rvf.* 134), que se convierte en «no he pau e no tench qui·m guerreig» (v. 44). Ese «vers reversat d'escriptura» (v. 50) —definición que nos lleva al *Vers revers* de Cerverí— retrata a base de contrastes el estado de desconcierto del protagonista «per tal com vey ences/ de revers fayts aycest mon e natura» (vv. 45-46). Esta declaración le aleja ya algo del «sonet malvatz e bo» de Giraut de Bornelh —dominado por el poetar de «dreyt nien» aplicado a una óptica amorosa: «ela·m pot en mo sen tornar/ si·m denhava tener en char»[42]—, y bastante más del soneto de Petrarca que se cierra con un transparente «in questo stato son, donna, per voi». No debe pasar por alto que Jordi de Sant Jordi no tiene en cuenta *donna* alguna, ni siquiera en la tornada. Aniello Fratta califica a Jordi de moralista cortés,[43] y el poema, que no en vano es un *vers*, no lo desmiente: se sitúa en la línea de crítica social que insiste en la imagen de un mundo dislocado, propia de un Ramon Savall y sobre todo de Pere March. En este sentido, resulta revelador que en la tornada retome módulos expresivos del poema de este último *Jo·m maravelh com no ve qui hulhs ha*: «Prengua xascús…/d'aycest dictat…»,[44] y Jordi de Sant Jordi: «Prenga xascu…/ de mon dit…» (XV, 49-50).

El lírico valenciano debió ver en el soneto la posibilidad de aportar a su texto mayor y más novedosa riqueza expresiva, así como una superior carga onírica que confiere, muy en consonancia con el tono de buena parte de su

40. Costanzo Di Girolamo, «L'eredità dei trovatori in Catalogna», *Filologia Antica e Moderna*, 9, 1995, pp. 7-25; p. 24.
41. Una prueba de la rápida circulación de la *cançó d'opòsits* se desprende de la anotación de seis versos de la primera *cobla* en el manual del notario Antoni Estapera en el que se recogen actos del período 30-XII-1417, 18-III-1419, y que es obra de la misma mano que redacta otros documentos del manual (Jordi de Sant Jordi, *Poesies*, ed. de A. Fratta, Barcelona, ENC, Barcino, 2005, p. 35, n. 80).
42. Adolf Kolsen, *Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelh*, Halle, Halle a. S.: Max Niemeyer, 1910, 53, vv. 51-52.
43. Jordi de Sant Jordi, *Poesies*, cit., p. 36.
44. Pere March, *Obra completa*, ed. de L. Cabré, Barcelona: ENC, Barcino, 1993, II, p. 57-58 y nota.

obra, un aliento melancólico a un contexto crítico no exento de ironía, contando con un público que sería capaz de reconocer citas que a menudo son traducciones exactas. Ya Amador de los Ríos[45] y luego Riquer[46] pusieron de relieve el juego de identidades entre un texto y otro, y después ha sido remarcado por todos sus editores.[47] Repasémoslo:

v.4 e vey sens ulls (veggio senza occhi, v. 9)
v.5 e no strench res e tot lo mon abras (et nulla stringo, et tutto'l mondo abbraccio, v. 4)
v.6 vol sobre·l cel e no·m movi de terra (et volo sopra'l cielo, et giaccio in terra, v. 3)
v.12 hoy de de mi e vull altre gran be (et ò in odio me stesso, et amo altrui, v. 11)
v.13 e parlant call (et non ò lingua et grido, v. 9).
v.19 e rizen plor (piangendo rido, v. 12)
v.20 e cant suy frets pus calt me sent que foch (et ardo, et son un ghiaccio v. 2)

Tots jorns es el primer texto hispánico concebido como una imitación consciente de un texto de los *Rvf*: la larga lista de opósitos parte del soneto y acumula préstamos del italiano en las primeras estrofas, y cierra la enumeración (v. 44) traduciendo el verso inicial de Petrarca a modo de homenaje.

Es muy probable que no acaben aquí las relaciones con Petrarca. Pagès aventuró que el primer hemistiquio del v. 2 de este mismo poema, «e visch e muyr», podría relacionarse con el «egualmente mi spiace morte e vita».[48] Fratta no descarta un cierto aire petrarquesco en alguna expresión, como «bella vista» (en el sentido de 'aspecto', 'cuerpo', con remisión a *Rvf.*, 78, 7; 190, 5-6). Riquer-Badia[49] apostillan que Argote de Molina en su *Discurso sobre la poesía castellana* de 1575, añade al texto que acabo de comentar otro desconocido, en cuyo inicio diría *Si no amor, donchs açò, què será?*, y que corresponde a la traducción del primer verso de *S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento?* (*Rvf.* 132). A favor de la plausibilidad de la atribución a Jordi de esta pieza perdida figuraría el hecho de que con los dos sonetos sucesivos forma un tríptico marcado justamente por el *devinalh*[50] y supondría en ese caso la adopción de una clave decididamente lírica al elaborar un nuevo sistema de opósitos. Parece

45. José Amador de los Ríos, *Historia crítica de la literatura española*, Madrid: Gredos, 1969 [1865-1868], VI, p. 17-18.
46. Martí de Riquer, *Comentaris crítics sobre clàssics catalans*, Barcelona, Publicacions de *La Revista*, 1935, p. 14-15.
47. Cfr. *Les poesies de Jordi de Sant Jordi*, a cura de Martí de Riquer y Lola Badia, Valencia: Tres i Quatre, 1984; Donatella Siviero, *Jordi de Sant Jordi. L'amoroso cerchio. Poesie dell'ultimo trovatore*, Milán-Trento: Luni Editrice, 1997 y Jordi de Sant Jordi, *Poesies*, cit.
48. Amédée Pagès, *Commentaire des poésies d'Auzias March*, París: Honoré Champion, 1925, p. 41.
49. *Les poesies de Jordi de Sant Jordi*, cit., p. 222, n. 7.
50. Petrarca, *Canzoniere*, cit., p. 642.

lógico, finalmente, como sugiere Fratta, que una expresión tan inusual en la tradición autóctona para designar a la dama como «blanxa colomba» (*Jus lo front port vostra bella semblança* IX, 24), pudiera derivarse de la «pura et candida colomba» del *Canzionere* (*Rvf.* 187, 5) y, añadámosle, de la «candida colomba» del *Triumphus Cupidinis*,[51] siempre Laura.

Si la figura de Jordi de Sant Jordi eclipsó en la corte del Magnánimo a su compañero Ausiàs March (1400-1459), la poesía catalana posterior había de desarrollarse a partir de las coplas de este poeta, cuyo petrarquismo se presenta enmarañado por las consecuencias de la lectura que en esa clave hicieron después de Boscán todos los que a partir del siglo xvi lo leyeron y estudiaron. Sin embargo, no hay duda de que March, partidario de una estética *aspra* y sin concesiones ni gusto alguno por los juegos formales —sus más de diez mil versos responden mayoritariamente al mismo esquema estrófico y métrico—, sintonizaba mejor y más fácilmente con Dante que con Petrarca.

Amédée Pagès analizó detalladamente las quince citas que entre José Amador de los Ríos y Alessandro Tassoni habían propuesto con la intención de seguir considerándole el Petrarca del Turia. Cierto es que su óptica era decididamente restrictiva, pues partía de la convicción contraria a la de Amador. Para éste March era de hecho «el primero de los petrarquistas del siglo xv».[52] Para Pagès, en cambio, el poeta valenciano era un «retardataire», pues si «Pétrarque annonce l'avenir, Ausiàs March nous ramène au passé».[53] Al contraponerlos, Pagès optó en caso de coincidencia por dar la primacía al pasado trovadoresco, con lo que redujo los posibles contactos a sólo tres y añadió un par de coincidencias. De estas, la más vistosa se halla en un poema que contiene diversos opósitos, y la ofrece el verso «Sobre neu veig meravellosa flama» (*Cert és de mi que me'n cal fer compte* CXVI, 130) que relaciona con «vedrem ghiacciare il foco, arder la neve» de la sextina *Giovene donna* (*Rvf.* 30, 10).

El primero de esos tres contactos lo había señalado Amador de los Ríos, y se limita a una frase: «Lo meu delit no cab en nulla testa»,[54] que hallaría su paralelo en *Rvf.* 302,9: «Mio ben non cape in intelletto humano», aunque Pagès se encarga de subrayar enseguida la gran disparidad de sentido de un texto y otro.[55] El segundo ha sido repetidamente destacado —pues lo acerca también a Dante y Boccaccio, que declaran haber sido sorprendidos por Amor en días santos—, y resulta muy útil para apreciar la diferencia de estética y de temperamento entre ambos escritores. Se trata de la *tornada* en la que recuerda el instante en que, un viernes santo, Amor le asaltó de forma inesperada (*Algú no pot haver en si poder* LXVI, 41-44):

51. Francesco Petrarca, *Triumphi*, ed. de M. Ariani, Milán: Mursia, 1988, III, v. 90.
52. Amador de los Ríos, *Historia crítica de la literatura española*, cit., p. 490.
53. Amédée Pagès, *Auzias March et ses prédécesseurs*, Ginebra: Slatkine Reprints, 1974 [1912], p. 273.
54. Ausiàs March, *Poesies*, ed. de Pere Bohigas, Barcelona: ENC, Barcino, 2000, *Ma voluntat, amant-vos, se contenta*, LVI, v. 17.
55. Pagès, *Auzias March et ses prédécesseurs*, cit., p. 266.

Amor, Amor, lo jorn que l'Ignoscent
per bé de tots fons posat en lo pal,
vós me ferís, car yo·m guardava mal,
penssant que·l jorn me fóra deffenent.

Petrarca (*Rvf.* 3, 1-6, 9):

Era il giorno ch'al sol si scoloraro
per la pietà del suo factore i rai,
quando i' fui preso, et non me ne guardai,
ché i be' vostri occhi, donna, mi legaro.
Tempo non mi parea da far riparo
contra colpi d'Amor […]
Trovommi Amor del tutto disarmato

Un tercer momento se detectaba en uno de sus poemas más conocidos, *Lo viscahí qui·s troba·n Alemanya* (CI, 13-16):

yo viu un gest e sentí una veu
d'un feble cos, e cuydara jurar
qu·un *hom* armat yo·l fera congoxar:
sens rompre'm pèl, yo·m só retut per seu.

Lo que nos conduciría, como ya vio Amador de los Ríos, al *Triumphus Cupidinis* (III, 91-93), cuya presencia se documenta aquí con seguridad por vez primera:

ella mi prese; et io, ch'avrei giurato
difendermi d'un uom coverto d'arme,
con parole e con cenni fui legato.

Es interesante subrayar que en esta estrofa March parte de Alain Chartier —«Yo viu uns ulls haver tan gran potença/ de dar dolor e prometre plaher»; «Se onques deux yeulx orent telle puissance / de donner dueil et de promettre joie»—, como evidenció Lluís Cabré.[56] La operación de combinar al poeta francés con Petrarca es propia de algunos líricos del siglo xv seguidores de March como Pere Torroella, Bernat Hug de Rocabertí o Romeu Llull.[57]

Pero en los comentarios a las poesías de Ausiàs March que publicó Pagès con posterioridad sumó a este poema un interesante punto en común con el mismo poema de Petrarca proponiendo que al afirmar que «yo am son desdeny» (CI, 37) lo hacía bajo el estímulo de los «disdegni» (III, 135) que tam-

56. Lluís Cabré, «Un lugar de Petrarca, de Ausiàs March (101) a Fernando de Herrera», en *La fractura historiográfica: las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el tercer milenio*, dir. Javier San José Lera, ed. Francisco Javier Burguillo y Laura Mier, Salamanca: SEMYR, 2008, p. 519-531; p. 521.
57. Cfr. Ibídem, p. 522 y Marta Marfany, «La influència de la poesia francesa des d'Andreu Febrer a Ausiàs March», *Estudis Romànics*, 34, 2012, p. 259-287; p. 281.

bién constaban entre los encantos de Laura.[58] Por otra parte, vinculó el inicio del *Cant espiritual* (CXV, 1-2):

> Puix me penit, senyal és cert que baste
> per a saber l'error de què·m vull tolre.

en el que 'error' es el concepto clave, con el esencial «errore» del soneto proemial de los *Rvf.*[59]

Francesc J. Gómez y Josep Pujol han ampliado el campo en su cuidada antología ausiasmarquiana. Al referirse March, en uno de sus más logrados poemas teóricos (*Los ignorants Amor e sos exemples*, XLV) a la dualidad ontológica del «amor deleitoso», placentero a los sentidos y a la vez «d'honestat enemich rebel·le», concluye que ambos aspectos suministran «pau e guerra tot ensemble» (XLV, 32), que llama al ya citado *Pace non trovo*.[60] Mayor alcance posee introducir un paso del *Triumphus Mortis* entre las fuentes de March, no en vano autor de seis impresionantes *Cants de mort* que, al decir de Gómez y Pujol, podía haber hallado en Petrarca —y en Dante— la «possibilitat de dedicar un cicle de poemes a l'estimada morta».[61] Escribe March (*Si per null temps creguí ser amador*, XCVII, 25-32):

> Qui será·quell que·n dolrre abastàs
> lo piadós mal de la Mort vengut?
> O cruel mal, qui tolls la joventut
> e fas podrir les carns dins en lo vas!
> L'esperit, ple de paor, volant va
> a l'incert loch, tement l'eternal dan;
> tot lo delit present deçà roman.
> Qui és lo sant qui de Mort no dubtà?

Y había escrito Petrarca (*Triumphus Mortis* II, 46-48):

> Negar —disse— non posso che l'affanno,
> che va inanzi al morir, non doglia forte,
> e piú la tema de l'etterno danno

March, que cita a Arnaut Daniel como un grande entre los que trataron de amor, evoca sus célebres *adynata* en la *tornada* de *Lo temps és tal que tot animal brut* (LXIV, 25-26):

58. Cfr. Pagès, *Commentaire des poésies d'Auzias March*, cit., 113; Cabré, «Un lugar de Petrarca…», cit., p. 519, n. 2.
59. Su alcance, no obstante, parece más circunscrito. Véase sobre este particular Francisco Rico, «Rime sparse, rerum vulgarium fragmenta. Para el título y el primer soneto del *Canzoniere*», *Medioevo Romanzo*, 3, 1976, pp. 101-138.
60. Francesc J. Gómez y Josep Pujol, *Ausiàs March. Per haver d'amor vida*, Barcelona: Barcino, 2008, p. 175.
61. Ibídem, p. 66.

Lir entre carts, ab milans caç la ganta
y ab lo branxet la lebre corredora

Gómez y Pujol, apuntan, con razón, que mientras en el trovador de Ribeirac la inadecuación de medios y objetivos se presentaba como un elemento definitorio del orgullo del poeta, en March se subrayaba el valor negativo de esa inadecuación, configurando un breve catálogo de acciones absurdas e inútiles por parte del enamorado.[62] Y en ese punto se sugiere que la corrección podría haber tomado pie en Petrarca (*Rvf* 212,1-8):

Beato in sogno et di languir contento,
d'abbracciar l'ombre et seguir l'aura estiva,
nuoto per mar che non à fondo o riva,
solco onde, e'n rena fondo, et scrivo in vento;
e'l sol vagheggio, sí ch'elli à già spento
col suo splendor la mia vertú visiva,
et una cerva errante et fugitiva
caccio con un bue zoppo e'nfermo et lento.

Todos estos ejemplos, en una obra tan extensa, no permiten desmentir rotundamente la afirmación de la crítica actual, en el sentido que «March's direct intertextual relationships with the *Rvf* are a rarity».[63] Sin embargo, una lectura sistemática de la obra del poeta de Gandía en clave petrarquesca, podría robustecer y ensanchar el vínculo que se desprende de estos mismos datos. Contando, no obstante, con que no siempre March «se acoge al fondo petrarquista», para decirlo con Amador de los Ríos,[64] sino que se aparta de él por formación, talante y proyecto literario, y en consecuencia es posible que la huella de Petrarca deba rastrearse *à rebours*.

El encuentro del toscano y del valenciano se produce a menudo en la obra de un autor que contribuyó en gran medida a su divulgación tanto en Cataluña como en la corte navarra de Juan II, el ampurdanés Pere Torroella (aprox. 1420-1492), cuya obra lírica tanto catalana como castellana, se compuso mayoritariamente entre 1440 y 1455.[65] Resulta sintomático que en su debate epistolar con Pedro de Urrea —hijo de Teresa d'Híxer, a quien Ausiàs March dedicara su célebre *Leixant a part l'estil dels trobadors*—, al alegar los «dichos de nuestros doctores» en materia de amor cite a «Patrarcha, Ausías Marque, Ényego Lopes, Arnau Daniel, Johan de Meun, Oço de Grantorn e Pau de Bellviure».[66] Conviene ver en ello las fuentes de que se nutre su poesía y la

62. Ibídem, p. 218.
63. Albert Lloret, *Printing Ausiàs March. Material Culture and Renaissance Poetics*, Madrid: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2013, p. 158.
64. Amador de los Ríos, *Historia crítica de la literatura española*, cit., p. 493.
65. Pere Torroella, *Obra Completa. Vol. I. Poesies en català,* ed. de F. Rodríguez Risquete, Barcelona: ENC, Barcino, 2011, p. 52.
66. Torroella, *Obra Completa. Vol. II. Poesies en castellà. Textos en prosa. Textos d'atribució incerta*, ed. de F. Rodríguez Risquete, Barcelona: ENC, Barcino, 2011, p. 292.

vigencia de las distintas tradiciones que contribuyeron a forjarla, pero eso no significa que el primer lugar que ocupa Petrarca en este elenco dé a entender que constituye la referencia primordial de su universo literario.

Torroella, que estuvo en Nápoles en los últimos años del reinado de Alfonso el Magnánimo, donde pudo apreciar el primer recorrido de un Petrarca cortés, y después pasó al servicio del príncipe de Viana y de Juan II —en cuya corte Petrarca no era precisamente un desconocido, sino todo lo contrario—, se muestra algo más dado a las variaciones formales que su admirado Ausiàs March. No debe pasarse por alto que es el autor del primer soneto conservado en lengua catalana. En una tradición que sólo contaba con tres sonetos, obra de dos trovadores italianos —Paolo Lanfranchi da Pistoia y Dante da Maiano—, es posible que en su aclimatación al catalán pesara tanto, si no más, el ejemplo del marqués de Santillana como la lectura de los poetas italianos. Es probable que lo escribiera en Nápoles, y es absolutamente seguro que no se registra en el número de sus versos más afortunados. Valga el primer cuarteto:[67]

> Pus no us desment ignorança l'entendre,
> pus entanent persabeu conaxença,
> pus conaxent veniu lo ver compendre,
> pus compranent sentiu ma benvolença …

Nótese también que la distribución de los acentos en las sílabas cuarta y décima se ajusta al decasílabo tradicional, y que la insistencia en la rima interna en la cuarta sílaba obliga a respetar la cesura, de manera que no se puede decir que exista voluntad de asimilar el *endecasillabo* italiano.[68]

La impresión general, sin embargo, es que Torroella leyó a Petrarca con mayor asiduidad que sus predecesores, lo que le permitió efectuar una cierta renovación en sentido itálico del vocabulario poético; introducir temáticas nunca tratadas en suelo hispánico, como en *Visitando a quien visita*, que versa sobre la enfermedad de la dama, con evidente recuerdo de *Rvf* 31-34; dar un giro a materias trilladas, como los celos —*Jo só partit e partint me partia*, con múltiples ecos de los *Rvf*—, y añadir nuevos detalles a antiguas visitaciones. En este sentido, por ejemplo, es interesante constatar que retomando los opósitos —*O Passió, qui sens poder has fforça* (V)—, evoca a la vez a Jordi de Sant Jordi, a las paradojas de March, y, naturalmente, a Petrarca —«vull sens voler, fent ensemps pau e guerra»; «veig clar, freturant-me la vista»; «ton ris és plor» (V, 8, 10, 26)—, y al designar a su «senyora» con tal lógica, le añade un término —«enemiga»: «enemiga e senyora» (28)— más propio del lenguaje de este último.

Torroella es el poeta que abre la lente y la desplaza hacia la lírica italiana allanando el camino a los que le siguen, como Romeu Llull. Este barcelonés (c. 1439-1496) vivió en Nápoles entre 1447 y 1479, donde conoció la corte del hijo de Alfonso el Magnánimo, Ferrante. Poeta trilingüe, rimó en catalán

67. Torroella, *Obra Completa*, vol. I., cit., *Pus no us desment ignorança l'entendre*, XIV, 1-4.
68. Ibídem, p. 295.

(17 composiciones), castellano (8) e italiano (3 *barzellette con strambotto*), respondiendo así a los diversos estímulos allí recibidos, y aun rindió un homenaje a la tradición trovadoresca (Raimbaut de Vaqueiras, Cerverí) con una *Cançó de quatre lengatges*. Con todo, su bagaje fundamental proviene de Ausiàs March, al que acoplará gran número de estilemas petrarquescos, en una operación en sintonía con la lectura que de él se hacía en la corte napolitana. Para decirlo con su editor, «sotmet el record de Petrarca al dictat d'Ausiàs March» (Torró 1996: 38). Y a ambos, cuando cumple, a la moda del momento: temas como la «desconeixença», que nos lleva en esos años a Alain Chartier, o un poema como *Lo consistori d'amor*, escrito en décimas, y muestra acabada de la introducción, que ya empezara con Torroella, de las formas de arte mayor castellanas, que nos sitúa frente a una variante de las cortes de amor que a su vez nos remite de nuevo a *La Belle Dame sans Merci*, dan entrada a un sinfín de evocaciones petrarquescas. Sobre su alcance, sirva el arranque de *Lo consistori*, en el que aparece no un prototípico dios de Amor, sino un inequívoco «alt trihunphant Cupido», dirigiéndose al autor quien, seducido por la potente imagen —por la sola imagen— que Petrarca da de sí en el más que famoso *Solo et pensoso* (*Rvf* 35), se retrata a sí mismo en una imposible equiparación (VII, 7-8):

> Sol, trist, pensós, quant ab ell m'encontrí
> en loch desert plorant la pena mia

También fue poeta trilingüe y buen conocedor de Romeu Llull, el jurista valenciano Narcís Vinyoles (c. 1440-1516), autor con Francí de Castellví de unos ingeniosos *Escacs d'amor*, y que participó en el certamen en «lloança de sant Cristòfol» de 1488. En italiano compuso 5 sonetos «en lahor de la Verge Maria, tirant a la joya» que concurrieron al certamen de 1474 y otros 7 en 1486 que lo hicieron en el que se consagró a la Inmaculada. Su editor destaca en algunas composiciones una «acentuació italianitzant»,[69] a la que debería añadirse el producto de un conocimiento no desdeñable de la obra de Petrarca. En uno de los sonetos italianos de 1474 describe la figura de la virgen con una imagen en origen dedicada a Laura: «Candida cerva con duo corno d'oro» (1, IV, 9), que procede de «Una candida cerva sopra l'erba/ verde m'apparve, con duo corno d'oro» (*Rvf* 190, 1-2). Su huella se hace visible especialmente en la *Obra de mossèn Vinyoles desdenyat de sa enamorada*, donde más que algún detalle novedoso, como «làgremes són lo dolç past que·m nodrix» (v.69), sugerido tal vez por «Pasco la mente d'un sí nobil cibo» (*Rvf* 193, 1), llama la atención tanto la persistencia[70] de ciertos pasos como la incorporación de nuevos ecos:[71]

69. Antoni Ferrando, *Narcís Vinyoles i la seua obra*, Valencia: Universitat de València, 1978, p. 48.
70. A Joan Rocafort, tal vez el mismo personaje que en 1456 estuvo en la corte de Navarra como embajador del conde de Foix, se le atribuye el poema *Departiment* —una canción en la línea del *Comiat* de Jordi de Sant Jordi—, en la que se lee: «Trist, dolorós, en mal signe fonc l'hora,/ maleït lo punt que la mare·m concebé», Riquer, *Història de la literatura catalana,* cit., III, p. 80.
71. Ferrando, *Narcís Vinyoles…*, cit., vv. 25-27.

¿On és lo jorn, on és lo punt y l'ora
on jo perdý los béns de libertat?
¿On és lo laç qu·axí·m té cativat?

Ecos que podrían provenir de *Rvf* 175, 1-2

Quando mi vène inanzi il tempo e'l loco
ov'i' perdei me stesso, e'l caro nodo

Colega de Pere Torroella, con quien mantuvo una breve correspondencia sobre el proceso amoroso, vinculado como él a la corte navarra de Juan II, era Bernat Hug de Rocabertí (aprox. 1420-1485). Su obra principal es un extenso poema de 1544 versos, la *Glòria d'amor*, con aspecto de infierno de enamorados, en la que la huella itálica de las llamadas tres coronas es muy evidente, con especial mención a la *Amorosa visione*. El poema se inscribe en la ya larga serie de textos con inserciones líricas que se inicia con Ramon Vidal de Besalú, con citas —a menudo paráfrasis de cosecha propia— en francés, castellano y catalán,[72] de poetas particularmente célebres por su «biografía» amorosa (Macías, Guillem de Cabestany, Alain Chartier…). Escrito en distintos metros, con mayoría de tercetos decasílabos, confluyen en el poema las mismas tradiciones que en sus compañeros de generación y formación cortesana. Lluís Cabré[73] ha puesto de relieve cómo Petrarca es filtrado a través del estilo de March, con un eficaz ejemplo: «Si co·l malalt les coses avorreix/ qui dant salut, ell ama les nocives»,[74] que nos remite al *Triumphus Cupidinis* III, 107-108: «come uom ch'è infermo, e di tal cosa ingordo/ ch'è dolce al gusto, a la salute

72. El multilingüismo de los poetas catalanes tiene su particular complemento en aquellos que optaron por practicar un monolingüismo en lengua distinta a la materna. En vulgar, es el caso de Benet Garret (Barcelona c.1450-c.1514), conocido como el Cariteo —el pastor *Barcinio* de la *Arcadia* de Sannazaro—, cuyo *Endiminone*, publicado en 1506, refleja todo el petrarquismo propio de la cultura napolitana de finales del siglo xv. Es interesante constatar que la opción por el italiano no significaba para él dar la espalda a su lugar de origen —«la prima patria mia»—, ni un impedimento para ser reconocido como poeta en Barcelona (Enrico Fenzi, «"Et havrà Barcellona il suo poeta". Benet Garret, il Cariteo», *Quaderns d'italià*, 7, 2002, p. 117-140; p. 135-138; Matteo Trillini, «Un poeta catalán en la corte italiana de Nápoles. Reflexiones sobre la obra y la lengua de Benet Garret», *Revista de Lengua y Literatura Catalana, Gallega y Vasca*, 18, 2013, pp. 95-114; p. 110). En latín escribió el humanista y gramático Jeroni Pau, que fue secretario de Rodrigo Borja, la mayor parte de su obra, en la que llama la atención un *Triumphus de cupidine. Elegia* (texto Jeroni Pau, *Obres*, ed. de M. Vilallonga, Barcelona: Curial, Autors Catalans Antics, 1986, vol. II, p. 154-160) aunque justo es reconocer que lo único que remite a Petrarca es el título (Juan Alcina, «Humanismo y petrarquismo», *Nebrija y la introducción del Renacimiento en España. Actas de la III Academia Literaria Renacentista*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1986, p. 145-156; p. 145-146).
73. Lluís Cabré, «From Ausiàs March to Petrarch: Torroella, Urrea, and Other *Ausiasmarchides*», en *The Medieval Mind. Hispanic Studies in Honor of Alan Deyermond*, ed. Ian Macpherson y Ralph Penny, Londres: Tamesis, 1997, p. 57-73; p. 69.
74. H. C. Heaton, *The «Glòria d'amor» of fra Rocabertí. A Catalan vision-poem of the 15th Century*, Nueva York: Columbia University Press, 1916, p. 457-458.

è rea». Por lo que pudiera tener de opción literaria cargada de futuro, merece subrayarse el paso en el que, en pleno jardín de Amor, Bernat Hug ve aparecer «quatr'omes bells, los tres d'una semença;/ lo quart parech Patrarcha·n son entendre» (748-749). Estos cuatro personajes, sin advertir su presencia, debaten acerca del amor, en un clima de gran cordialidad — «lexant felonia»—, y sobre «qual mils d'amor los secrets coneixia,/ e per amor sentí mundana fama,/ e de tots cells escrit qual mils havia» (753-755). La conclusión del autor, juez secreto de la liza, no deja de tener su interés (759-761):

> Lurs rahons grans viu ésser infinides ;
> mes a la fi jo viu que·l de Florença
> França vencé per diverses partides.

Significa eso que a los ojos de Rocabertí Petrarca se impone, en opinión de Amédée Pagès, a los hasta entonces imbatibles Guillaume de Machaut, Oton de Granson y Alain Chartier,[75] cuya *Belle Dame sans Merci* no sólo demuestra conocer muy bien, sino que es el texto de referencia constante en la *Glòria*. Aun así, no dejaría de ser otra manera de proclamar, apuntando tal vez en la misma dirección —quedan las «partides» sin especificar— que el marqués de Santillana, que «los itálicos prefiero yo… a los franceses».

Es probable que Bernat Hug de Rocabertí concluyera una primera versión del poema en 1457. El 28 de mayo de 1458 el notario barcelonés Antoni Vallmanya, un escritor al margen de cualquier corte, que brillaba en el cenáculo literario constituido en el monasterio de Valldonzella, presentó su poema *La sort*. Estaba dedicado a «les monges de Valldonzella», y en él se hablaba «de una desconexença a ell feta». Son 224 versos que nacen bajo el impacto indudable de la *Belle Dame sans Merci* y el recuerdo vivo de Ausiàs March y de la *Glòria* de Bernat Hug de Rocabertí.[76] Sucede, sin embargo, que al repasar casos de ingratitud en la cultura clásica, Vallmanya enriquece el texto con anotaciones en las que exhibe sus fuentes. Y allí se reúnen Virgilio y la *Eneida*, la *Comedia* de Dante, «Johan Bochassi» y «las suas *Claras donas*». Y, claro está, Petrarca y diversos «capítols dels seus *Triumfes*». Valga un ejemplo de este modo de proceder:[77]

> Recort haguí de moltes e no d'una,
> de passat temps, qu·enamorats amaren,
> e foren tals, segons Patrarcha·ngruna,
> que, desamant, lurs amats destentaren :
> Clitamestrà, Màrcia·n fon tochada….

75. Amédée Pagès, *La poésie française en Catalogne*, Tolosa-París: Bibliothèque Méridionale, Édouard Privat-Henri Didier, 1936, p. 100.
76. Marta Marfany, «D'Ausiàs March a Bernat Hug de Rocabertí: Antoni Vallmanya i el cànon poètic de mitjan segle xv», *Llengua & Literatura*, 18, 2007, 45-73.
77. Antoni Vallmanya, *Poesies*, ed. de J. Auferil, Barcelona: Fundació Noguera, 2007, p. 193-197.

Y reza la glosa: «Aquesta Clitamestra fon filla del rey Tíndari, rey de Cebàlia, e de Leda, e muller d'Agamènon, rey dels micenesos; e Egistus, fill de Tiestes e de Pelòpia, enamorat de Clitamestra, ab Clitamestra ensemps, vengut Agamènon del citi de Troya, lo mataren. Parle'n Sènecha en las sues *Tragèdies*, e Dant en lo seu *Infern*, e Patrarcha en los *Triumphes*, e Boccassi mateix a xxxiiii capítols»[78].

Entre los que frecuentaban el convento, se interesaban por Petrarca, y debatían sobre amor en verso y prosa, se hallaban Joan Francesc Boscà —discreto versificador, autor de un *Memorial històric* y el más culto de los que intervinieron en los *Deseiximents de Pere Pou contra Fals Amor*, originados en las tertulias de Valldonzella—, y Joan Almugàver, o sea los abuelos paterno y materno de quien no tardaría en convertirse en el más decisivo petrarquista de los reinos de España.

78. Ibídem, p. 231. Refiriéndose al poema y a este concreto paso, Sanvisenti escribió: «qui l'efficacia del Petrarca è riuscita a dare ad un componimento formalmente vecchio, se pùr nuovo e soggestivo d'ispirazione, un tono ed un colorito sì fresco da farlo indubbiamente eccellere su molti de' suoi contemporanei» (Bernardo Sanvisenti, *I primi influssi di Dante del Petrarca e del Boccaccio sulla Letteratura Spagnuola*, Milán: Ulrico Hoepli, 1902, p. 363.